

La narration figurée dans la Figuration narrative

Bernard Vouilloux

**Édition électronique**URL : <http://journals.openedition.org/edl/578>

DOI : 10.4000/edl.578

ISSN : 2296-5084

Éditeur

Université de Lausanne

Édition imprimée

Date de publication : 15 décembre 2013

Pagination : 125-148

ISBN : 978-2-940331-33-8

ISSN : 0014-2026

Référence électronique

Bernard Vouilloux, « La narration figurée dans la Figuration narrative », *Études de lettres* [En ligne], 3-4 | 2013, mis en ligne le 15 décembre 2016, consulté le 19 décembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/edl/578> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/edl.578>

© Études de lettres

LA NARRATION FIGURÉE DANS LA FIGURATION NARRATIVE

La Figuration narrative constitue un terrain d'étude parfaitement approprié pour traiter des conditions et des modalités sous lesquelles une image peut raconter une histoire, produire un récit. Gérard Gassiot-Talabot, qui fut l'«animateur» de ce mouvement, s'est employé dès 1965 à en justifier le nom en envisageant d'une part quelques-unes des formules narratives utilisées dans l'art du passé, depuis les peintures pariétales de la préhistoire, et en mettant d'autre part en place une typologie des différentes catégories formelles exploitées par les peintres concernés. L'analyse proposée ici procédera de manière hypothético-déductive en s'organisant autour de quelques points théoriques cruciaux : comment se marque dans l'image la durée nécessaire à la consécution événementielle ? Que faut-il pour que l'indication du mouvement y coagule en indice narratif ? Quelle part nos inférences prennent-elles dans la production d'une cohérence narrative ? Comment la Figuration narrative réinvente-t-elle les rapports entre le support (cycle, diptyque, triptyque ou polyptyque), le plan (espace de construction) et la scène (espace représenté) ?

1. Retour du récit ?

Sous quelles conditions et selon quelles modalités une image dite «fixe» peut-elle raconter une histoire, produire un récit ? La Figuration narrative constitue sans nul doute un terrain d'étude parfaitement approprié pour traiter de cette double question, qu'elle a placée au centre de son identité, si tel est bien le terme qui convient. Car les peintres qui s'en sont réclamé à un moment ou à un autre forment un ensemble aux contours si flous que sa définition ne peut être qu'extrêmement mouvante, à commencer par celle qu'elle reçoit de ses limites chronologiques :

la plupart des auteurs en arrêtent la phase historique à l'année 1968 (c'est le parti qui sera adopté ici), d'autres à 1972, année où se tient la grande exposition rétrospective du Grand Palais – « Exposition 60/72, douze ans d'art contemporain en France », vivement contestée par une partie des artistes exposés qui y virent une tentative de « récupération » par le pouvoir pompidolien¹. Le choix d'un *terminus ad quem* peut déjà étonner alors même que nombre des peintres de l'époque sont encore actifs aujourd'hui et continuent de faire vivre la Figuration narrative². Par ailleurs, l'hésitation sur les deux dates terminales est révélatrice des engagements contradictoires qui divisent la scène artistique française en ces années-là : dans la logique avant-gardiste de rotation et de péremption rapides des « re-définitions » de l'art, le retour à l'image que marquait la Figuration narrative devait se solder, au lendemain de 1968, par un retour au formalisme, porté par le groupe Support(s)-Surface(s), de la même façon que, sur le plan international, c'est-à-dire nord-américain, le pop art laissait la place au minimalisme et à l'art conceptuel, consacrés par Harald Szeemann avec son exposition « When attitudes become form : live in your head » (Berne, 1969). Et lorsque l'image opérera un nouveau retour dans les années 1980, avec la trans-avant-garde et la Figuration libre, ce sera dans un contexte et sur des enjeux tout différents, la référence au post-moderne plaçant ce retour sous le régime de l'éclectisme citationnel. La constellation de peintres rassemblés sous le chef de la Figuration narrative est donc si polymorphe qu'à défaut d'examiner l'ensemble des solutions formelles qu'ils apportèrent aux problèmes de la narration figurée, cette première exploration mettra seulement l'accent sur quelques-unes d'entre elles pour les resituer dans la longue durée de l'histoire des images. Auparavant, il n'est pas inutile de rappeler en quelques mots ce que fut la Figuration narrative.

Ce qui revient à dire d'abord ce qu'elle ne fut pas : elle n'a pas été, elle n'a jamais été un mouvement, une école, un groupe, comme le fut le Nouveau Réalisme, qui la précède de quelques années et dont le

1. L'événement a laissé des traces chez tous les acteurs et témoins de cette période : voir R. Perrot, *De la narration en peinture*, p. 30 sq. Dans ce livre, Perrot, l'un des fondateurs du groupe DPP, tente d'articuler un discours tenant tantôt de la critique, tantôt de l'histoire, tantôt de la théorie.

2. On se reportera à J.-L. Pradel, *La Figuration narrative*, ainsi qu'au catalogue de l'exposition *Figuration narrative. Paris 1960-1972*. On notera que l'exposition du Grand Palais a coïncidé avec le quarantième anniversaire des « événements ».

concepteur, le penseur et l'animateur fut le critique d'art Pierre Restany. Alors que les artistes du Nouveau Réalisme forment un ensemble fermé, sur la cohérence esthétique et idéologique duquel Restany veillera jalousement, les peintres de la Figuration narrative entrent dans un ensemble ouvert et beaucoup moins homogène : venus d'horizons géographiques parfois éloignés, ayant suivi des chemins très différents, ces peintres qui, pour nombre d'entre eux, vivent et travaillent à Paris autour de 1960, partagent un même rejet de l'abstraction informelle ou lyrique et de l'*action painting* des grands expressionnistes abstraits américains et un même intérêt pour l'imagerie contemporaine dans la diversité de ses expressions – cinéma, photographie, bande dessinée, publicité, etc. Trente-quatre de ces peintres sont réunis pour la première fois en 1964 au musée municipal d'Art moderne, à Paris, dans l'exposition « Mythologies quotidiennes » organisée par un comité composé notamment des peintres Peter Foldès, Bernard Rancillac, Hervé Télémaque et du critique Gérard Gassiot-Talabot, lequel ne cessera jusqu'à sa mort de commenter et d'accompagner l'œuvre des peintres de la Figuration narrative.

Dans la préface qu'il donne au catalogue de l'exposition de 1964, Gassiot-Talabot, s'il met l'accent sur la notion de « mythologie urbaine »³, tout droit venue du livre que Barthes avait publié quelques années plus tôt, se montre déjà attentif à la dimension narrative de ces images : quels que soient les moyens employés, les peintres exposés « réintroduisent tous le sens de la durée dans le contexte pictural »⁴. A l'occasion de l'exposition qu'il monte en octobre 1965 à la galerie Creuze, il avance la dénomination de « Figuration narrative » (on parlait auparavant de « Nouvelle Figuration »), qu'il s'emploie à justifier dans le catalogue⁵, d'une part en envisageant quelques-unes des formules narratives utilisées dans l'art du passé, depuis les peintures pariétales de la préhistoire, d'autre part en proposant une typologie des différentes catégories formelles mises en œuvre par les peintres exposés, qu'il réutilisera dans d'autres textes. Certaines des propositions de Gassiot-Talabot devront être considérées, mais plutôt que de construire à son exemple une typologie, l'analyse procédera de manière hypothético-déductive en s'organisant autour de quelques points théoriques cruciaux.

3. G. Gassiot-Talabot, « Mythologies quotidiennes », p. 14.

4. *Ibid.*, p. 15.

5. G. Gassiot-Talabot, « La figuration narrative dans l'art contemporain », p. 17.

2. *Durée*

Le motif de la « durée » est au centre de la définition que Gassiot-Talabot donne de la narration en peinture, à l'occasion de l'exposition sur la bande dessinée et la Figuration narrative qu'il organise en 1967. Par rapport à la « continuité narrative » qui, dans la bande dessinée, relie entre elles des vignettes représentant « une action dans un temps très court »⁶ (affirmation qu'il conviendrait certainement de nuancer), la notion de narration picturale procède, selon lui, d'une « dilatation sémantique » ; c'est alors que le critique avance une définition qui sera souvent citée : « Est narrative toute œuvre plastique qui se réfère à une représentation figurée dans la durée, par son écriture et sa composition, sans qu'il y ait toujours à proprement parler de "récit". » La notion de narration était apparue entre l'exposition inaugurale de 1964 et celle de 1967 (très précisément, on l'a vu, au moment de l'exposition d'octobre 1965), et tout semble s'être passé comme si le critique-commissaire, avec le léger recul que permettait cette dernière exposition, n'avait plus été si sûr de son caractère déterminant et était revenu à sa formulation initiale, moins contraignante⁷. Le problème est bien, en effet, celui de l'articulation du récit et de la durée, de la narrativité et de la successivité. Si le récit (verbal ou iconique) peut être défini comme la représentation d'une succession d'événements causalement liés

6. G. Gassiot-Talabot, « La Figuration narrative », p. 51, ainsi que les citations suivantes. Ce texte a été écrit pour l'exposition « Bande dessinée et Figuration narrative » qui se tint en avril 1967 au musée des Arts décoratifs. Gassiot-Talabot attendra 1970 pour revenir sur la Figuration narrative, année où il publie « Mythologies quotidiennes. Figuration narrative. Peinture politique ». Le contexte de cette publication (un ouvrage collectif sur l'art depuis la fin de la Seconde Guerre mondiale) justifie la mise en perspective historique et confirme que la véritable coupure se situe davantage autour de 1968 que de 1972. La définition de 1967 est littéralement reprise en 1970 (G. Gassiot-Talabot, *La Figuration narrative*, p. 80) et elle le sera encore en 1975 dans « De la bande dessinée à l'histoire peinte », p. 104 *sq.*

7. De la même façon, après avoir d'abord soutenu que les tableaux de la Figuration narrative appellent une « perception progressive selon un déroulement dans la durée » et qu'ils s'opposent par là à l'« appréhension globale de l'œuvre » réclamée, selon lui, tant par l'abstraction lyrique que par l'*action painting* (*id.*, « La Figuration narrative », p. 50), Gassiot-Talabot, lorsqu'il en vient à confronter la Figuration narrative à la bande dessinée, concède : « En peinture, quelle que soit la nouveauté de la pénétration progressive qu'exige l'expression narrative, l'appropriation "plastique" de l'œuvre reste globale et c'est l'un des dilemmes que pourraient soulever justement les critiques de la notion de narration dans l'art » (*id.*, « La Figuration narrative », p. 57).

constitutifs d'une histoire, si tout récit présuppose donc une durée historique, il s'en faut que toute succession temporelle suffise à constituer un récit. La question est par conséquent de savoir à partir de quel seuil critique une séquence temporelle forme une séquence narrative. C'est un problème classique dans les études narratologiques, quelle que soit, par ailleurs, la perspective qu'elles se donnent, sémiotique (le récit comme schème d'organisation trans-sémiotique) ou poétique (le récit verbal, et plus particulièrement littéraire) : des auteurs comme Brémond, Greimas ou Genette l'ont tranché en insistant sur le fait que l'histoire réside dans le « passage d'un état antérieur à un certain état ultérieur et résultant »⁸.

Dans les arts figuratifs, le « passage » en question peut être littéralement opérationnel, comme il en va dans le récit moderniste (Raymond Roussel, Gertrude Stein) et dans son avatar « textualiste » ultime (Jean Ricardou repliant le récit d'une aventure sur l'aventure du récit). C'est ainsi que la célèbre caricature de Daumier parue en 1831 dans *La Caricature* sous le titre « Les Poires » s'organisait déjà sur le passage de la tête de Louis-Philippe à ce fruit en principe inoffensif, au gré d'une série de modifications partielles qui varient progressivement la forme initiale du chef royal. Le protocole est reconduit par les *Six laitues* d'Eduardo Arroyo (fig. 1) : la laitue, dont les six occurrences sont disposées sur les deux premiers bandeaux supérieurs, prend progressivement les traits du jeune Bonaparte, la dernière occurrence, sur le troisième et dernier bandeau, faisant voisiner un couteau de cuisine et quelques lambeaux de feuilles.

Certains des peintres de la Figuration narrative qui reprennent eux aussi à la bande dessinée le principe du bandeau, comme Jan Voss, ou qui recourent au cloisonnement en vignettes, comme Arroyo et Bernard Rancillac, mettent en œuvre ce principe de la sériation, alors même qu'aucun contenu narratif (chez Arroyo et Rancillac), ni même figuratif (chez Voss) n'est clairement discernable : du premier, *Lettre de rupture* (fig. 2) et *Des mots en l'air* ne laissent voir que des figures à peine esquissées et des inscriptions disposées sur des bandeaux, que séparent parfois en vignettes des traits verticaux ; du deuxième, *Philippe II en 16* (fig. 3) reprend le format bien reconnaissable de la bande dessinée tout en détournant les codes représentationnels du portrait classique (brouillage des formes, détails incongrus, gros plans tachistes...); du troisième, *Les*

8. G. Genette, *Nouveau Discours du récit*, p. 14.

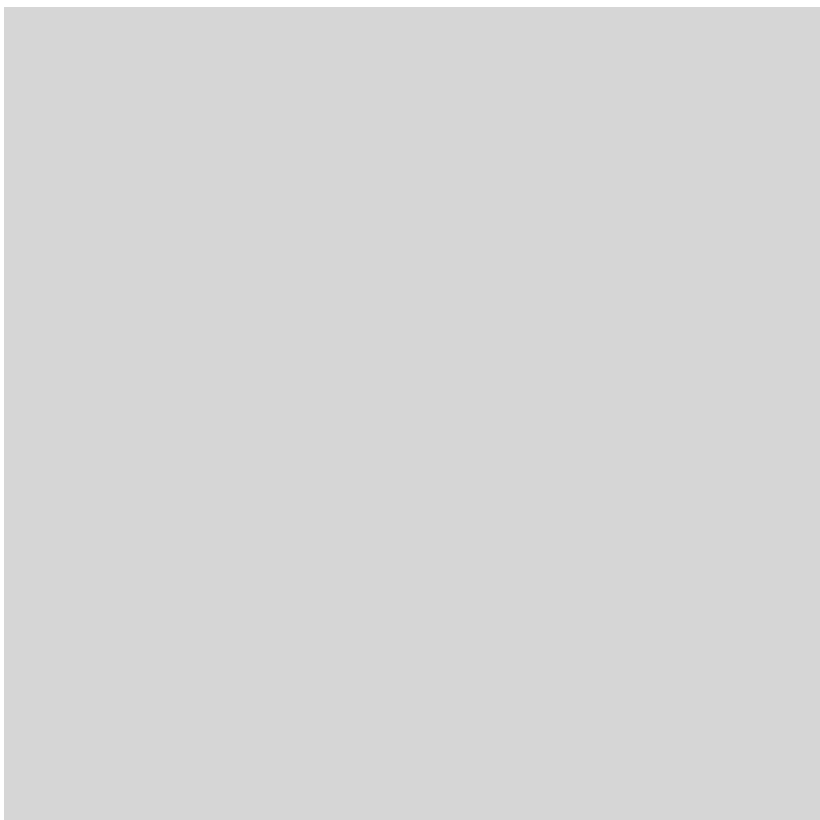


Fig. 1 — Eduardo Arroyo, *Six laitues, un couteau, trois épluchures*, 1965, huile sur toile, 200 x 200 cm, Paris, galerie Di Méo.

Tribulations d'un téléphone (fig. 4) et *Journal intime d'un pied*⁹, tant par le compartimentage bien réglé des vignettes que par le style graphique et le chromatisme, regardent très clairement vers les *comics*. On serait presque tenté de dire que le récit visuel se réduit ici à un « geste » narratif, évidé qu'il est de tout contenu événementiel par la pure événementialité d'une succession de figures ; et ce serait une manière de voir, en régime abstrait, les séries de taches réalisées par Michaux, dont la vectorisation induit à elle seule, selon Gassiot-Talabot, un « état temporel ». Par là, les encres de Michaux se distinguent d'œuvres comme les empreintes d'Yves Klein,

9. Bernard Rancillac, *Journal intime d'un pied*, 1965, huile sur toile, musée d'Art moderne de Sintra, Portugal.

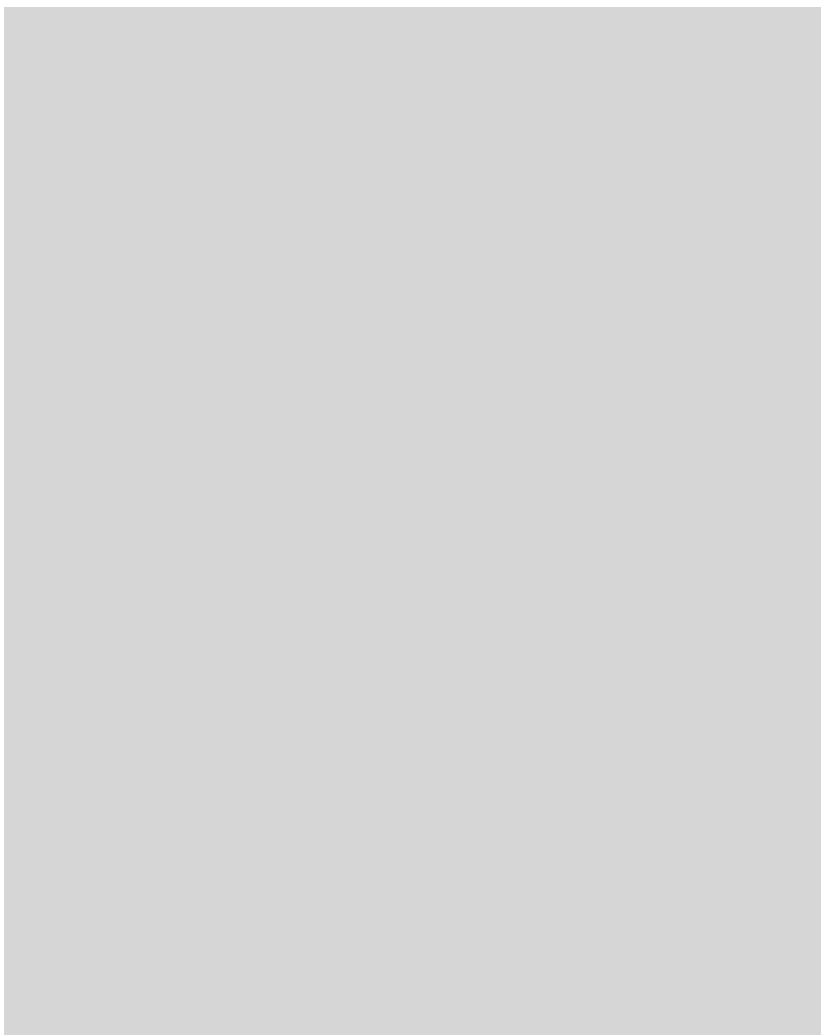


Fig. 2 — Jan Voss, *Lettre de rupture*, 1963, peinture, crayons et craies sur papier marouflé sur toile, 162 x 130 cm, collection François Sage.

« qui procèdent par successions d'objets ou de représentations corporelles, sans qu'une direction, un état temporel soient pleinement définis »¹⁰. La « dilatation sémantique » de la narration picturale pourrait donc lui venir

10. G. Gassiot-Talabot, « La figuration narrative dans l'art contemporain », p. 41. L'auteur fait des *Foules* et des *Mêlées* de Michaux les « précurseurs peut-être involontaires

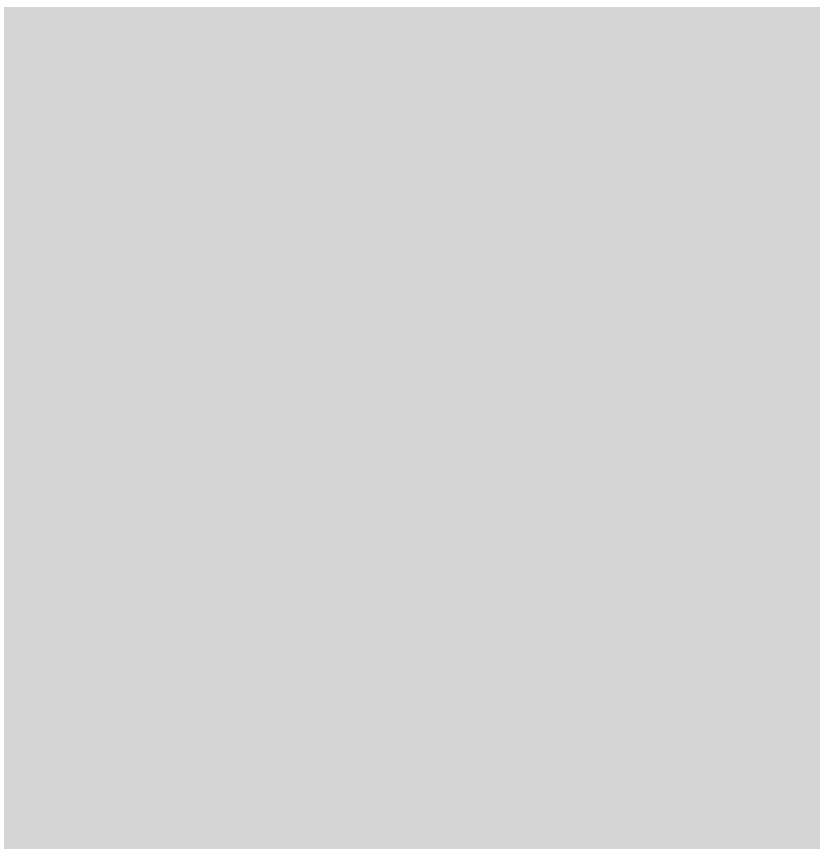


Fig. 3 — Eduardo Arroyo, *Philippe II en 16*, 1963, huile sur toile, 139 x 162 cm, collection particulière (présentée à l'exposition « Mythologies quotidiennes », 1964).

du caractère séquentiel que prend, sous certaines conditions, une série de formes juxtaposées¹¹, qu'elles soient fondées sur le défilé, comme dans

de la narration non explicite en style continu que nous retrouvons chez Perilli, chez Voss, chez Gäitis» (*ibid.*, p. 28).

11. Sous certaines conditions, car, comme J.-M. Klinkenberg le souligne, « la décision de considérer deux images comme formant une séquence dépend largement de facteurs pragmatiques » : « Ainsi deux images juxtaposées selon un axe horizontal sur la même page d'une bande dessinée seront considérées comme en séquence, alors que deux photos figurant sur une même page de journal et éventuellement juxtaposées selon le même axe horizontal ne seront pas considérées comme en séquence si elles illustrent



Fig. 4 — Bernard Rancillac, *Les Tribulations d'un téléphone*, 1965, huile sur toile, 200 x 200 cm, collection Geneviève et Jean Boghici.

la fresque des *Rois mages* de Gozzoli¹² ou dans *Le Pèlerinage à Cythère* de Watteau¹³, ou sur l'identité, comme dans le *Retable de saint Denis* de Jean Malouel et Henri Bellechose¹⁴ ou dans la fresque de Filippo Lippi, *Banquet d'Hérode et Danse de Salomé*¹⁵, où une même figure apparaît en plusieurs endroits distincts de l'espace représenté – sans qu'il soit toujours possible de différencier ces deux cas (Watteau).

S'il est vrai que les peintres rassemblés en 1964 avaient pour commun dénominateur de « réintrodui[re] tous le sens de la durée dans le contexte

deux articles différents. On ne dira pas non plus que deux tableaux appendus au même pan de mur sont en séquence» (*Précis de sémiotique générale*, p. 317).

12. Benozzo Gozzoli, *Cortège des trois rois mages figurant la maison de Médicis*, 1459-1460, fresque, Florence, palazzo Medici Riccardi, chapelle des Mages.

13. Antoine Watteau, *Pèlerinage à l'île de Cythère*, 1717, huile sur toile, Paris, musée du Louvre.

14. Jean Malouel et Henri Bellechose, *Retable de saint Denis*, entre 1398 et 1416, tempera et or sur toile montée sur bois, Paris, musée du Louvre.

15. Filippo Lippi, *Banquet d'Hérode et Danse de Salomé*, 1452-1465, fresque, Prato, cathédrale, chapelle du chœur.

pictural»¹⁶, la narration figurée dans la Figuration narrative serait donc *a minima* une figuration temporelle.

3. *Mouvement*

Dans la reconstruction qu'il proposait du retour au récit chez les peintres de la Figuration narrative – l'impressionnisme, le fauvisme, l'abstraction lyrique ayant nié le temps –, Gassiot-Talabot soulignait qu'«avant d'être narration, la récupération du temps s'est exprimée par le mouvement, dont le cubisme contenait les premières indications et que le futurisme a exploité très explicitement»¹⁷. De fait, l'expression de la temporalité dans les arts figuratifs peut prendre appui sur celle du mouvement, dans la mesure où ce dernier s'inscrit dans le temps. Les termes de cette problématique nous sont familiers depuis Aristote, pour qui le temps s'analyse comme la durée nécessaire au mouvement faisant passer un point d'un lieu à un autre de l'espace¹⁸. Dans le cas des représentations figurées, André Leroi-Gourhan est allé jusqu'à affirmer que l'animation des figures est, dans les images fixes, «le seul procédé qui permette de rendre compte du déroulement du temps»¹⁹. Il caractérisait, par exemple, comme «ultrasegmentaire» l'animation du bison dans la scène du fond du puits à Lascaux, le mouvement étant indiqué à la fois par la position de la tête (avec la barbe dressée sur le front) et par celle de la queue²⁰.

La corrélation de la durée et du mouvement, celui-ci supposant celle-là, ne saurait toutefois suffire à construire un récit. Davantage encore, la nature du médium pictural ou sculptural porte à considérer comme éminemment ténue la différence qui peut exister entre la coupe d'une durée sans mouvement (des figures animées sont représentées alors qu'elles sont immobiles, comme dans *Le Sommeil* de Courbet)²¹

16. G. Gassiot-Talabot, «Mythologies quotidiennes», p. 15.

17. G. Gassiot-Talabot, «La figuration narrative dans l'art contemporain», p. 21.

18. Ce que synthétise la définition du temps comme «nombre du mouvement selon l'avant et l'après» (Aristote, *Physique*, IV, 11, 219 b 1-2).

19. A. Leroi-Gourhan, *L'Art pariétal*, p. 353.

20. *Ibid.*, p. 266, 353 et 390; *Scène du fond du puits*, 16 000-15 000 ans av. J.-C., grotte de Lascaux. Voir B. Vouilloux, «L'horizon langagier de l'image narrative».

21. Gustave Courbet, *Le Sommeil*, 1866, huile sur toile, Paris, musée du Petit Palais.

et celle d'un mouvement suspendu dans l'instant (des figures animées sont saisies dans l'instant peint, comme dans *La Ronde de nuit* de Rembrandt)²² : dans les deux cas, la figure est posée. C'est la photographie qui fera apparaître en toute clarté ce que la pose picturale a d'artificiel : Baudelaire comparera ses effets à ceux du tableau vivant²³. Ces effets ne sont assumés par les peintres de la Figuration narrative qu'avec une évidente ironie : sous l'apparence d'un hommage au Greco, Equipo Crónica fait voisiner dans *La Antesala* (fig. 5) l'attitude hiératique d'un dignitaire espagnol assis derrière un bureau, la main sur le cœur, et, posé devant lui, un coup de poing américain dont la simple présence suffit à induire un geste de violence en puissance, laissant se profiler, sous l'Espagne du Siècle d'or, celle de Franco. Figer l'instant sans l'ouvrir sur ses possibles développements narratifs, ce serait en effet en rester à un constat sur l'état des choses dans le monde comme il va, et donc renouer avec l'esprit antinarratif du pop art, qui fait des images autant d'icônes de la culture contemporaine²⁴.

La question de la représentation du mouvement dans l'instant peint, qui a retenu les théoriciens classiques, est on ne peut plus complexe : au terme de cette tradition, Rodin remarquait que la représentation d'un corps en mouvement dans les arts figuratifs (il prenait pour exemple la statue du maréchal Ney par Rude) loin de s'identifier à la coupe instantanée opérée par la photographie, s'analyse comme une combinaison des mouvements successifs dont il se compose²⁵. L'attitude de l'homme qui figure dans la partie gauche de *Meurtre n° 10/2* de Monory (fig. 6) est sans nul doute informée par le médium photographique, mais c'est à la bande dessinée que certains peintres néo-figuratifs empruntent le principe graphique des « traînées de vitesse », comme

22. Rembrandt, *La Compagnie de milice de Franz Banning Cocq* ou *La Ronde de nuit*, 1642, huile sur toile, Amsterdam, Rijksmuseum.

23. Ch. Baudelaire, *Salon de 1859*, p. 617.

24. G. Gassiot-Talabot, « La figuration narrative dans l'art contemporain », p. 40 et « La Figuration narrative », p. 53 sq.

25. A. Rodin, *L'Art*, p. 70-72. François Rude, *Maréchal Ney*, 1853, statue, bronze, Paris, avenue de l'Observatoire. A propos de la « différence entre les poses dans les arts traditionnels et les instants conservés par la photographie », J.-L. Leutrat note que « les premières montrent le passage réglé d'une forme à une autre, un ordre des instants privilégiés, alors que la photographie rapporte le mouvement à l'instant quelconque » (*Le Cinéma en perspective*, p. 18).

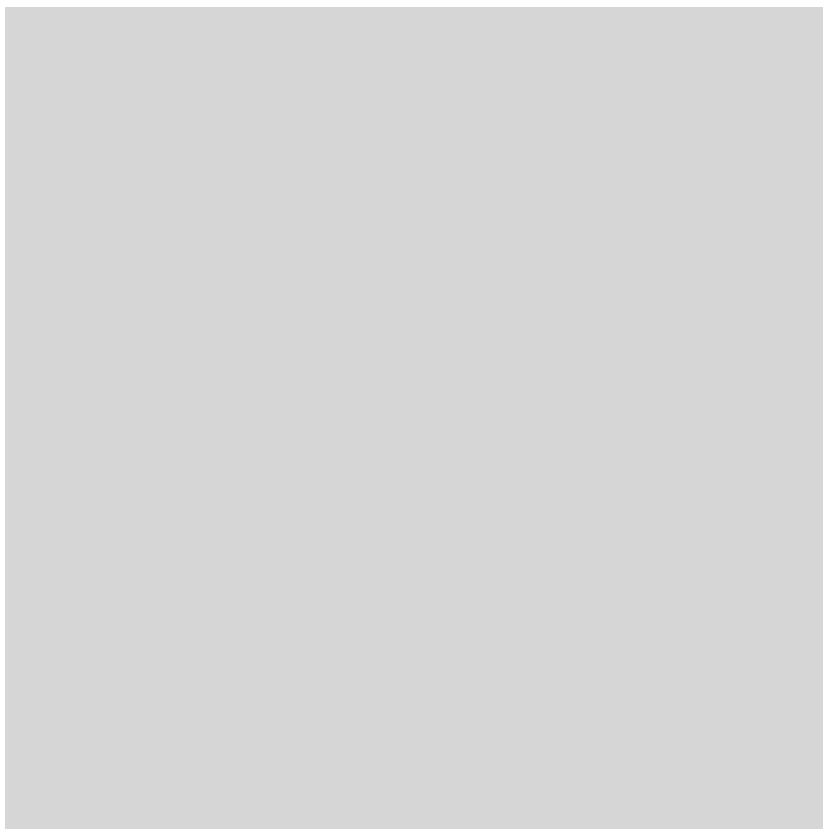


Fig. 5 — Equipo Crónica, *La Antesala*, 1968, acrylique sur toile, 140 x 140 cm, Madrid, Fundación Juan March.

Rancillac dans *Où es-tu? Que fais-tu?* (fig. 4 et 7). Une autre technique venue de la bande dessinée est celle de la métamorphose des corps, relevée par Gassiot-Talabot²⁶ : elle reprend à la chimère traditionnelle son caractère composite tout en le temporalisant par l'inscription de la métamorphose dans le continuum plastique d'une forme en devenir (une forme se fond dans une autre).

26. Gassiot-Talabot parle de « figuration évolutive » (« La figuration narrative dans l'art contemporain », p. 25 et 33 *sq.*). Cette solution pourrait être exemplifiée par *Beautiful Yellow Mother* de Peter Saul (1966, huile sur toile, Genève, collection particulière).

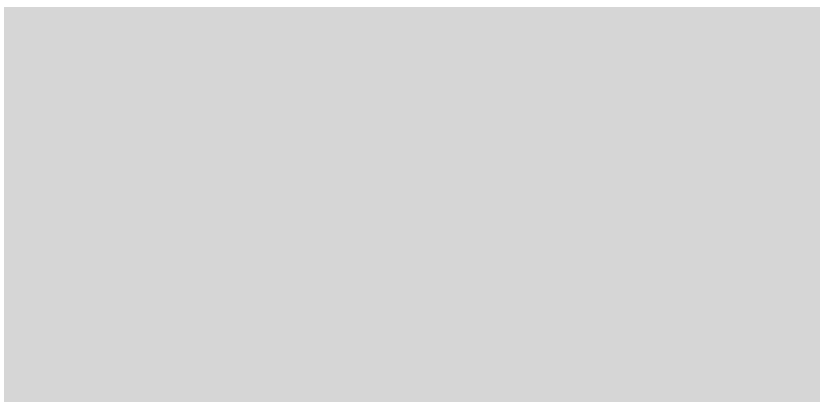


Fig. 6 — Jacques Monory, *Meurtre n° 10/2*, 1968, peinture en trois panneaux, huile sur toile et miroir brisé avec impacts de balles, 160 x 400 cm, Paris, Centre Pompidou, musée national d'art moderne.

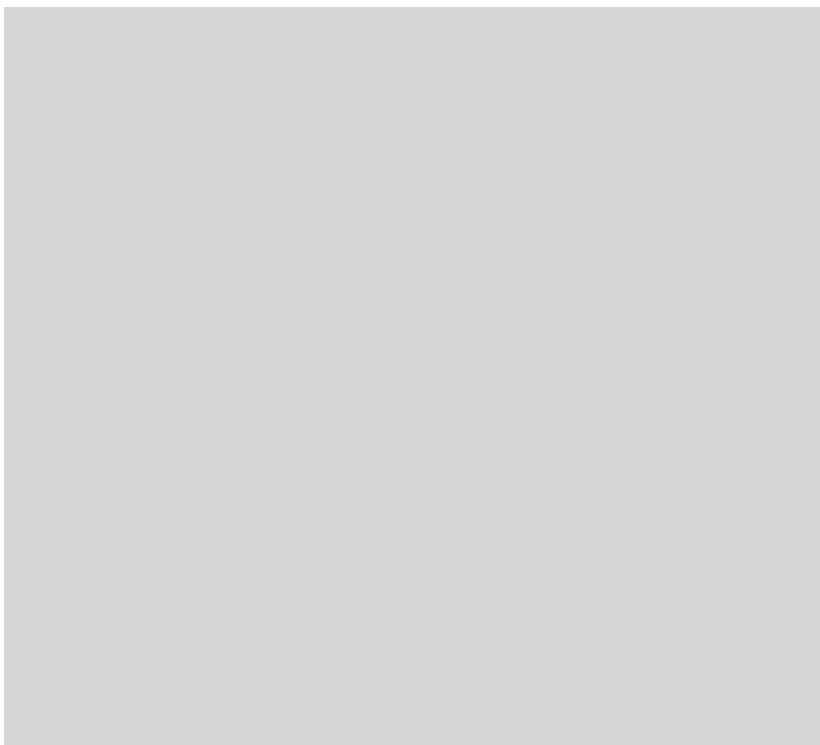


Fig. 7 — Bernard Rancillac, *Où es-tu ? Que fais-tu ?*, 1965, huile sur toile, 178 x 195 cm, collection particulière.

4. *Inférences*

Comme le suggèrent certains des exemples précédents, la narrativité iconique peut fort bien faire l'économie d'une indication de durée et *a fortiori* de mouvement. Le destin de toute salade de culture n'est-il pas de finir épluchée? Un coup de poing américain devant un dignitaire investi des pleins pouvoirs, fût-il impavide, n'appelle-t-il pas sa mise en action plus ou moins immédiate? Dans un article aussi stimulant qu'il est court, Nelson Goodman remarquait que même « dans l'image d'une forêt, les semis et les feuilles mortes évoquent implicitement la croissance des arbres; et l'image d'une maison implique que des arbres ont été coupés et qu'il y aura des fuites dans le toit à un moment ou à un autre »²⁷. L'« évocation implicite » visée par Goodman se fonde sur les inférences construites par le spectateur à partir de ce que l'image représente. Il faut bien voir, en effet, que la compréhension des images en appelle à notre aptitude à réinterpréter des rapports de juxtaposition spatiale dans des schèmes de consécution logico-temporels plus ou moins complexes. Cette aptitude est mise en œuvre dans des cas aussi simples que ceux d'une image isolée représentant les éclats d'un vase brisé sur le sol (dont on infère la chute) ou d'une séquence de deux images montrant l'une un œuf entier, l'autre un œuf cassé²⁸. Dans ce type de cas, où le « temps intersticiel » est réduit, comme dans les images qui représentent une forêt ou une maison, les schèmes mobilisent les savoirs partagés qui forment notre encyclopédie cognitive. Mais il y a tout lieu de penser que la réception de beaucoup d'autres images, en particulier de celles qui sont dites « narratives », fait également intervenir des mécanismes inférentiels, ceux-ci s'agrégeant en outre les indications que nous fournit notre mémoire culturelle: les théoriciens classiques insistaient par exemple sur la nécessité pour le peintre de ne représenter que les épisodes de l'histoire sacrée et de l'histoire profane qui étaient connus de l'honnête homme. Et c'est justement parce que cet arrière-plan culturel des peintures de la préhistoire ne nous est pas accessible que les paléontologues qui ont décrit la scène du fond du puits à Lascaux n'ont pu se mettre d'accord

27. N. Goodman, « Des histoires dans tous les sens (ou histoire, étude et symphonie) », p. 22.

28. Ces exemples sont ceux de J.-M. Klinkenberg, *Précis de sémiotique générale*, p. 317.

sur son interprétation : l'homme à tête d'oiseau est-il représenté en train de tomber en arrière ou déjà étendu sur le sol ? De même, le bison est-il représenté étendu sur le sol ou en train de courir ? Y a-t-il un rapport de cause à effet entre la sagaie ou la lance et le paquet d'entrailles qui lui pend sous le ventre ? Entre la course du bison et la position de l'homme ? Ou bien doit-on faire l'hypothèse que le bison aurait été encorné par le rhinocéros, qui dans sa fuite aurait renversé l'homme ?

Ces mécanismes inférentiels, auxiliarisés par des connaissances latérales, interviennent dans les différentes versions que les théoriciens classiques, de Le Brun à Diderot, en passant par Shaftesbury, Caylus et Lessing, ont données de l'« instant prégnant » ou de l'« instant fécond » dans la peinture d'histoire. Ils sont enclenchés par deux catégories d'indices²⁹ : les indices expressifs, qui procèdent soit par distribution, comme dans *La Manne* de Poussin³⁰, où la souffrance de la faim et les actions de grâce encadrent le moment de la récolte – soit par condensation, comme dans le *Balthazar* de Rembrandt³¹, où le visage du roi exprime des émotions contradictoires ; et les indices objectaux, qui obéissent soit à une fonction rétrospective, comme le crucifix dans une esquisse du *Fils puni* de Greuze³², renvoyant au moment antécédent où la fille l'a présenté à son père – soit à une fonction anticipatrice, comme dans *Le Sacrifice d'Iphigénie* de Tiepolo³³, où la présence du victimaire avec son bassin laisse présager la suite. A la limite, ce sont les inférences construites à partir d'indices objectaux qui permettent de narrativiser un tableau apparemment aussi peu narratif que *Le Sommeil* de Courbet : ces deux femmes enlacées, comment s'expliquer qu'elles dorment aussi profondément ? La cause de leur sommeil aurait-elle un rapport avec ces deux perles, qui proviennent manifestement du collier ? Comment ces perles sont-elles arrivées là ?...

29. Pour cette typologie, voir B. Vouilloux, « La temporalité dans l'image peinte ».

30. Nicolas Poussin, *Les Israélites recueillant la Manne dans le désert*, 1639, huile sur toile, Paris, musée du Louvre.

31. Rembrandt, *Le Festin de Balthazar*, 1635, huile sur toile, Londres, National Gallery.

32. Jean-Baptiste Greuze, *Le Fils puni*, 1765, pinceau, lavis d'encre brune et grise, sur traits de pierre noire, Lille, musée des Beaux-Arts.

33. Giambattista Tiepolo, *Le Sacrifice d'Iphigénie*, 1757, fresque, Vicence, villa Valmarana.

5. *Support, plan, scène*

Au cours de ces trois premières séries d'analyses, il est apparu à plusieurs reprises que l'image-récit en passe nécessairement par la juxtaposition spatiale de figures le plus souvent en action entre lesquelles existe un lien de motivation causale. Le dernier problème est donc celui de l'espace. Il importe de bien différencier les trois espaces impliqués dans toute peinture figurative. L'espace concret, physique, matériel du support permet de faire droit à la distinction entre le tableau autonome et les cycles, comme la *Vie de Marie de Médicis* de Rubens et les chemins de croix. C'est la formule du cycle qu'actualise, par exemple, la série de huit toiles peintes en 1965 par Gilles Aillaud, Eduardo Arroyo et Antonio Recalcati autour du « meurtre » de Marcel Duchamp (fig. 8). Pourrait être annexée au cycle la formule, relevée par Gassiot-Talabot, qui consiste à réintroduire d'une toile à l'autre un personnage récurrent : en faisant reparaitre les personnages de Juanito Laguna et de Ramona Montiel, Antonio Berni construit ses « toiles en épisodes formant chacune une totalité narrative et plastique, mais liées les unes aux autres par un contexte social et le retour des mêmes héros »³⁴. Il arrive aussi que le tableau autonome soit constitué de l'ajointement de deux ou de plusieurs panneaux de toile. Le traitement qui en est fait alors n'est pas indifférent. En régime classique, la jonction fait le plus souvent l'objet d'un déni : elle disparaît dans les empâtements et les glacis. Dans la peinture moderne, et en particulier chez les peintres de la Figuration narrative, loin d'être occultée, elle participe à la construction de l'image, comme on le voit dans *Meurtre n° 10/2* de Monory (fig. 6). Cette emphatisation de l'artifice est particulièrement nette dans les toiles qui jouent sur le déboitage des panneaux (fig. 7) ou qui se dotent d'une sorte d'annexe ou d'appendice, comme le tableau que Rancillac réalise autour de l'affaire Ben Barka (fig. 9), cette dernière formule n'étant pas sans évoquer le format du diptyque, du triptyque ou du polyptyque qui, à un stade antérieur, occupait une place médiane entre le tableau autonome et le cycle³⁵.

34. G. Gassiot-Talabot, « La Figuration narrative », p. 50 *sq.* Voir également, dans le même volume, « Mythologies quotidiennes », p. 15 et « La figuration narrative dans l'art contemporain », p. 31.

35. Gassiot-Talabot présente comme un « mode narratif inédit » apparu au Moyen Âge le polyptyque, « qui permet des juxtapositions d'épisodes organisés et rattachés au

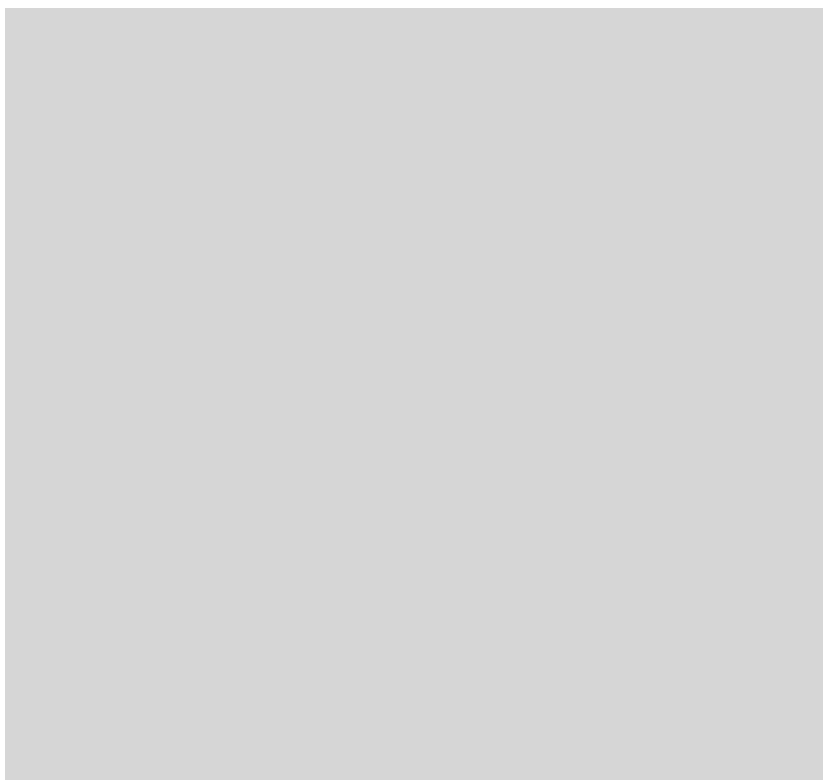


Fig. 8 — Gilles Aillaud, Eduardo Arroyo et Antonio Recalcati, avant-dernier tableau de *Vivre et laisser mourir ou la fin tragique de Marcel Duchamp*, 1965, huile sur toile, 162 x 130 cm, Administración Concurral Afinsa, Madrid, Museo Nacional, Centro de Arte Reina Sofia, Madrid.

Le deuxième type d'espace est l'espace représenté : c'est celui qu'Alberti nomme « scène ». Il ne peut être dissocié de l'espace de construction ou plan, qui présente l'espace représenté. En régime classique, et plus précisément là où le paradigme de la perspective légitime organise la construction du tableau, cet espace qui montre est généralement invisible, assimilé qu'il est au quatrième mur, au mur transparent qui clôt le volume représentationnel et qui ouvre sur le fond, lequel dissimule le support : c'est la transparence du plan qui rend possible sa coalescence

même ensemble de faits» (G. Gassiot-Talabot, «La Figuration narrative», p. 18). Sur le recours au polyptyque chez Rancillac, voir *ibid.*, p. 29.

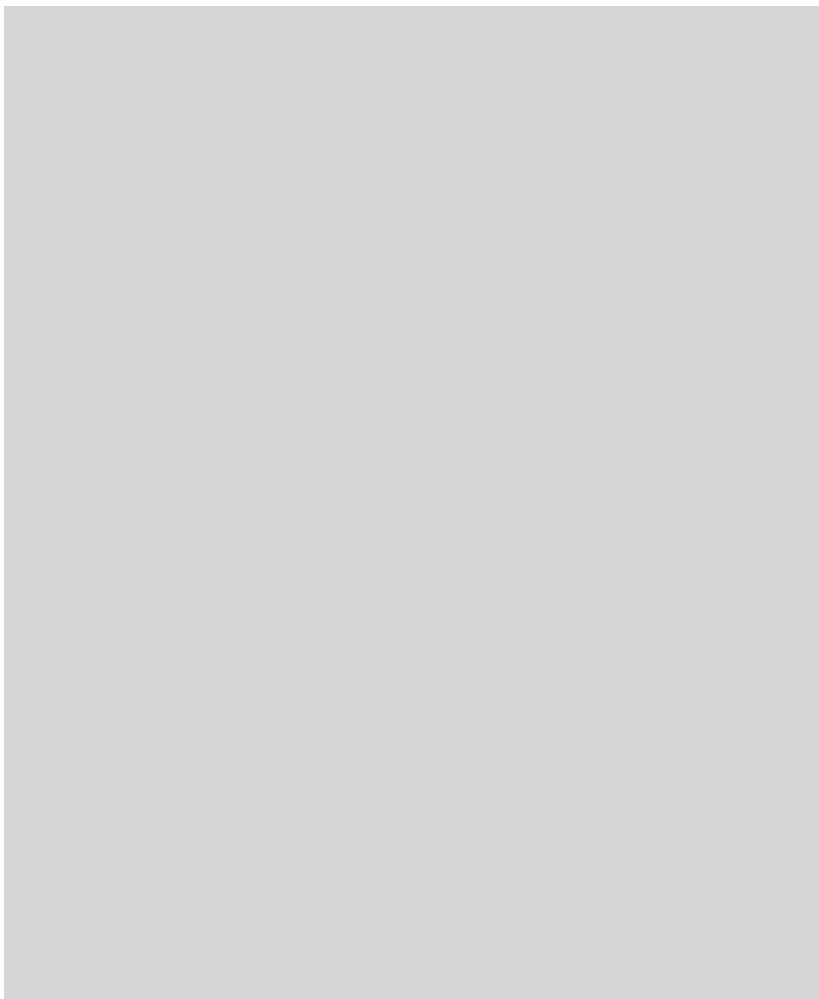


Fig. 9 — Bernard Rancillac, *A verser au dossier de l'affaire (l'affaire Ben Barka)*, 1966, vinylique sur toile et miroir, 162 x 130 cm et 46 x 38 cm, collection Hervé Lourdel, en dépôt au Mamac, Nice.

complète avec la scène³⁶. Pour une large part, la peinture moderne, du moins celle qui n'a pas rompu avec la figuration, s'est jouée sur la déhiscence entre la scène et le plan, et ce décollement n'a pas été sans

36. Voir L. Marin, *De la représentation*, p. 336, 344-346, 368 *sq.* et 375. Marin analyse diverses procédures d'opacification du plan dans la représentation classique.

incidence sur la narrativité. On peut le vérifier en examinant les cas dans lesquels la séquence a pour cadre un tableau autonome (la séquence est interne) et où elle se déploie en une scène homogène – étant entendu que la séquence interne peut reposer aussi sur la combinaison de deux ou plusieurs scènes³⁷ ou encore dissoudre la scène dans un espace entièrement virtualisé³⁸.

Considérons le septième et avant-dernier panneau du cycle *Vivre et laisser mourir* (fig. 8), en laissant de côté le récit constitué par l'ensemble des huit toiles (le récit se déployant donc sur une séquence externe). On voit bien comment dans ce tableau de facture ironiquement littérale, une relation de consécution logique s'établit entre la position des trois peintres et le cadavre de Marcel Duchamp au bas des marches. La lisibilité est maximale : les auteurs de bandes dessinées se réclamant de la ligne claire ne désavoueraient pas cette image. La scène se complique avec *Meurtre n° 10/2* de Monory (fig. 6). La complication vient, en premier lieu, de ce que le support est constitué de trois panneaux dont les jointures sont visibles, dénonçant le caractère fabriqué de l'image. La complication est due, en second lieu, au fait qu'un miroir est rapporté sur la toile, mais qu'il y est apposé de manière que sa forme épouse les lignes légèrement obliques de la structure architecturale. Mieux encore, le miroir introduit une césure entre la gauche et la droite de la toile, césure qui coupe un cadavre en deux et donne à la scène-plan sa structure en accordéon : la complication vient pour l'essentiel de ce pli. Enfin, ce miroir, comme le reste de la toile, porte les traces d'impacts de balles : il ne s'agit pas de perforations peintes, et donc feintes, mais de vrais trous. L'impact de balle est un indice, pourrait-on dire, par excellence : s'il est

37. Par exemple, dans ces deux tableaux d'Erró : *Stalingrad* (1962, huile sur toile, collection Sonia Zannettacci), qui relie un violent combat d'engins motorisés, dans le registre supérieur, et la reprise stylisée de la *Descente de croix* de Rogier van der Weyden, dans le registre inférieur ; *American interior n° 5* (fig. 10), qui insère dans le décor ironique d'une chambre à coucher un groupe de combattants vietnamiens emprunté à une affiche de propagande.

38. Exemples : Öyvind Fahlström, *The Planetarium*, 1963, peinture variable sur toile avec éléments magnétiques (grand panneau) et peinture sur papier marouflé sur support rigide (petit panneau), Paris, Centre Pompidou, musée national d'Art moderne ; Peter Klasen, *Service de nuit*, 1964, huile, papiers collés et objets sur toile, collection particulière (présentée à l'exposition « Mythologies quotidiennes », 1964) ; Hervé Télémaque, *Escale* (fig. 11) ; Jan Voss, *A l'âge des pâquerettes*, 1965, huile sur toile, collection François Sage.

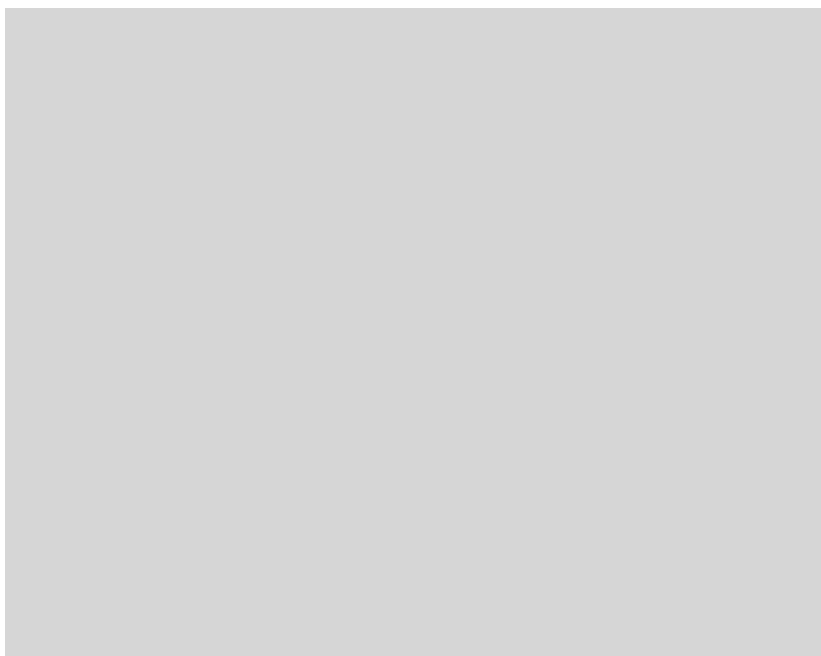


Fig. 10 — Erró, *American interior n° 5*, 1968, peinture glycérophthalique sur toile, 130 x 162 cm, Vienne, Museum Moderner Kunst, Stiftung Ludwig.

régulièrement mentionné pour exemplifier ce type de signe, c'est bien parce qu'il fait partie des premiers indices que collecte l'enquêteur sur les lieux d'un crime commis par arme à feu (les indices policiers n'étant d'ailleurs pas nécessairement des indices sémiotiques). Mais cet indice se trouve remplir ici une fonction narrative bien précise ; les impacts introduisent en effet une métalepse : si la logique des inférences nous porte à faire de l'homme représenté en train de fuir l'auteur des coups de feu qui ont couché au sol ses victimes, force est de constater que ces coups de feu ont été tirés d'un point qui est situé à la perpendiculaire de sa ligne de fuite (il « prend la tangente »), un point qui est celui que nous occupons. Ce que confirme le miroir, objet indiciaire lui aussi et aussi réel que les impacts de balles : en permettant au spectateur qui s'y réfléchit d'entrer dans la scène, il opère bien comme un embrayeur métaleptique.

Passons à un troisième exemple, peint lui aussi sur trois panneaux, *H. Matisse che lavora a un carnet de dessins* de Valerio Adami (fig. 12) : le plan-scène y subit des distorsions encore plus marquées que dans le

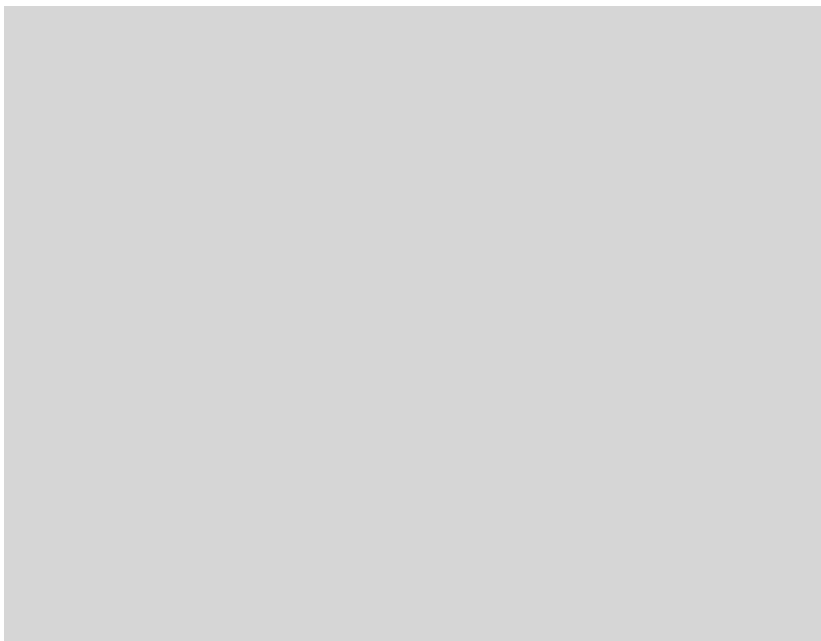


Fig. 11 — Hervé Télémaque, *Escale*, 1964, huile sur toile, 114 x 146 cm, collection particulière (présentée à l'exposition « Mythologies quotidiennes », 1964).

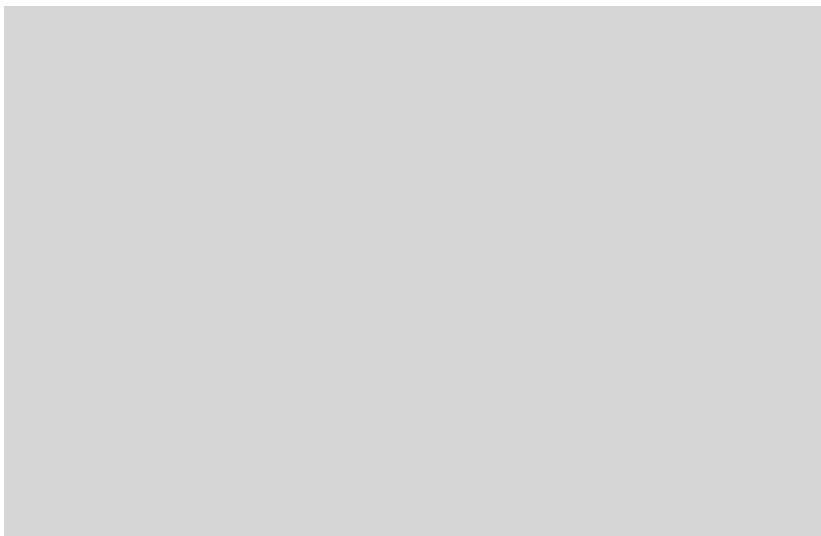


Fig. 12 — Valerio Adami, *H. Matisse che lavora a un carnet de dessins*, 1966, huile sur toile, 200 x 300 cm, Milan, collection Fondation Marconi.

tableau de Monory – distorsions que semble répercuter son titre montant ensemble deux langues. D'une part, les grandes plages géométriques de couleur verte, sur la droite du tableau, n'offrent pas la même lisibilité figurative que les deux plages rouges du tapis au sol ou la plage verte du rideau au fond ; d'autre part, et surtout, les figures du peintre et de son modèle paraissent avoir été exposées à un processus de déconstruction et de transfert : le fessier du modèle semble avoir migré vers sa tête et vers la partie supérieure du corps du peintre, et en ce cas non sans dommage, exposé qu'il est à la pénétration des deux crayons, ces accessoires tutélaires du peintre, qui révèlent alors leur fonction de substituts phalliques. Le tableau d'Adami donne ainsi à voir par ces transferts ce que l'on considérera soit comme la scène sous-jacente (fantasmée) de la séance de pose, soit comme sa suite et sa conséquence. Le plan-scène était plié chez Monory, ici il est concassé ; dans les deux cas, il perturbe ce qu'Aristote appelait le « système des faits » (*sunthesis tôn pragmatôn*)³⁹.

Il existe bien d'autres manières d'altérer le plan-scène : en faire l'inventaire serait une tâche non seulement impossible, mais vaine, car leur description n'apporterait rien de plus à l'idée selon laquelle le récit visuel est perturbé dès l'instant où le plan et la scène ne sont plus en homologie, autrement dit dès que le plan opacifie la lisibilité narrative. En mettant en œuvre des solutions venues notamment des médias de masse et en cassant les codes auxquels elles se réfèrent, les peintres de la Figuration narrative visent moins à raconter des histoires en peinture qu'à mettre en évidence de manière critique le fonctionnement de la machinerie du récit visuel dans la fabrication de l'imaginaire contemporain. Par-delà ses enjeux socio-politiques, l'entreprise n'est pas sans vertu pour tous ceux qui s'interrogent sur les modalités du récit visuel : les cases gribouillées de Jan Voss promettent un récit qui ne vient pas et s'avèrent, somme toute, aussi énigmatiques que certaine scène peinte à Lascaux en 15000 av. Jésus-Christ.

Bernard VOUILLOUX
Université Paris-Sorbonne

39. Aristote, *La Poétique*, 50 a 3-7, p. 54 sq.

BIBLIOGRAPHIE

- ARISTOTE, *La Poétique*, éd. et tr. par Roselyne Dupont-Roc, Jean Lallot, Paris, Ed. du Seuil, 1980.
- BAUDELAIRE, Charles, « Salon de 1859 », in *Œuvres complètes*, éd. Claude Pichois, Paris, Gallimard, 1975-1976, t. II, p. 608-682 (Bibliothèque de la Pléiade).
- Figuration narrative. Paris 1960-1972*, catalogue d'exposition (Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 16 avril-13 juillet 2008 ; Valence, Institut Valencien d'Art Moderne, 19 septembre 2008-11 janvier 2009), commissaires Jean-Paul Ameline et Bénédicte Ajac, Paris, Réunion des musées nationaux et Centre Pompidou, 2008.
- GASSIOT-TALABOT, Gérard, « Mythologies quotidiennes », in Gérard Gassiot-Talabot, *La Figuration narrative*, textes présentés par Jean-Louis Chalumeau, Nîmes, Jacqueline Chambon, 2003, p. 13-16.
- , « La figuration narrative dans l'art contemporain », in Gérard Gassiot-Talabot, *La Figuration narrative*, textes présentés par Jean-Louis Chalumeau, Nîmes, Jacqueline Chambon, 2003, p. 17-41.
- , « La Figuration narrative », in Gérard Gassiot-Talabot, *La Figuration narrative*, textes présentés par Jean-Louis Chalumeau, Nîmes, Jacqueline Chambon, 2003, p. 49-70.
- , « De la bande dessinée à l'histoire peinte », in Gérard Gassiot-Talabot, *La Figuration narrative*, textes présentés par Jean-Louis Chalumeau, Nîmes, Jacqueline Chambon, 2003, p. 103-112.
- GENETTE, Gérard, *Nouveau Discours du récit*, Paris, Ed. du Seuil, 1983.
- GOODMAN, Nelson, « Des histoires dans tous les sens (ou histoire, étude et symphonie) », in *L'Art en théorie et en action*, tr. par Jean-Pierre Cometti et Roger Pouivet, Paris, Ed. de l'Eclat, 1996, p. 8-25.
- KLINKENBERG, Jean-Marie, *Précis de sémiotique générale*, Bruxelles, De Boeck, 1996.
- LEROI-GOURHAN, André, *L'Art pariétal. Langage de la préhistoire*, Grenoble, Jérôme Millon, 1992.
- LEUTRAT, Jean-Louis, *Le Cinéma en perspective : une histoire*, Paris, NATHAN, 1992.

- MARIN, Louis, *De la représentation*, Paris, Gallimard et Ed. du Seuil, 1994.
- PERROT, Raymond, *De la narration en peinture. Essai sur la Figuration narrative et sur la figuration en général*, Paris, L'Harmattan, 2005.
- PRADEL, Jean-Louis, *La Figuration narrative*, Paris, Hazan, 2008.
- RODIN, Auguste, *L'Art, entretiens réunis par Paul Gsell (1911)*, Paris, Grasset, 1986
- VOUILLOUX, Bernard, « La temporalité dans l'image peinte », in *Zeitlichkeit in Text und Bild*, hrsg. von Franziska Sick, Christoph Schöch, Heidelberg, Universitätsverlag Winter, 2007, p. 319-335.
- , « L'horizon langagier de l'image narrative. Les apories de la première "narration figurée" », in *Images et récits. La Fiction à l'épreuve de l'intermédialité*, éd. par Bernard Guelton, Paris, L'Harmattan, 2013, p. 81-96.

Crédits iconographiques

Fig. 1-12 :

© 2013, ProLitteris, Zurich.